

JOHN OSBORNE, *Rome in the Ninth Century. A History in Art*. Cambridge: Cambridge University Press 2023. 348 pp. – ISBN 978-1-00-941537-8

- CHIARA CROCI, Université de Lausanne (Chiara.Croci@unil.ch)

Con questo libro rivolto a uno dei secoli più mutevoli e, al tempo stesso, ricco di testimonianze artistiche della Roma altomedievale, JOHN OSBORNE presenta il secondo atto di un racconto iniziato nel 2020 con la pubblicazione di *Rome in the Eighth Century: A History in Art*. Come nel precedente volume, l'intento, esplicitato dal sottotitolo, è quello di scrivere non una storia 'dell'arte', ma una storia 'nell'arte' del nono secolo. E che la Storia sia il motore della ricerca risulta chiaro dall'impostazione del volume, che ricalca la successione dei principali pontificati del secolo e dipende dunque in ampia misura dalla fonte per eccellenza sull'altomedioevo romano, il *Liber Pontificalis*. Ciascuno degli otto capitoli che seguono quello introduttivo si apre con un profilo del contesto storico-ecclesiastico dei decenni indagati, e quindi con un affondo sui rapporti tra Roma e i principali attori dello scacchiere politico-ecclesiastico del tempo, carolingi, bizantini, anglosassoni, arabi, ed è seguito dalla discussione delle testimonianze artistiche note o attestate dalle fonti. Il taglio diacronico offre una visione globale in grado di considerare per la prima volta congiuntamente la prima metà del secolo, che ha finora catalizzato le ricerche perché ricca di testimonianze monumentali,¹ e la seconda, meno produttiva stando a quanto rimasto quindi sostanzialmente trascurata dagli studi. A 'tale of two cities' (p. 6) dunque, con l'ambizione di porre i risultati dello studio di CAROLINE GOODSON *The Rome of Pascal I* (2010) entro un più ampio contesto (p. 9).

L'indagine si apre nel punto in cui si era chiuso il volume precedente, con la morte di Adriano I (795). La narrazione prende dunque avvio in una città rinnovata dall'attività edilizia di quest'ultimo, ma dalla trama sfilacciata in seguito all'erosione della densità urbana di alcune zone. Una città fondata

1. CAROLINE GOODSON, *The Rome of Pascal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Building, and Relic Translation, 817–824*. Cambridge 2010; SERENA AMMIRATI – ANTONELLA BALLARDINI – GIULIA BORDI (a cura di), *Grata più delle stelle. Pasquale I (817–824) e la Roma del suo tempo, I–II*. Roma 2020; LETIZIA PANI ERMINI (a cura di), *Pasquale I. 1200 anni dalla sua elezione a pontefice romano. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 9–11 novembre 2017*. Roma 2022.

sull'asse Laterano-San Pietro, che sarà il principale oggetto dell'attenzione dei pontefici del nono secolo, le cui cure sono altrimenti rivolte specialmente agli edifici in cui avevano servito prima della loro elezione. Gli anni nei quali è ambientato l'inizio del libro sono quelli dell'alleanza tra il papato e i carolingi, che non interrompe tuttavia le relazioni tra Roma e gli altri attori dello scacchiere politico mediterraneo. Di questa trama si ricavano chiare tracce nella committenza artistica di Leone III (795–816): per OSBORNE, il perduto mosaico del triclinio del patriarcato lateranense presentava di fatto un'esplicita richiesta di protezione ai franchi. La presenza carolingia nella sua attività di *patronage* potrebbe però essere stata meno insistente di quanto ritenuto finora se si considerano i legittimi dubbi espressi sull'identificazione con Carlomagno di una delle figure del mosaico di Santa Susanna, noto come quello del triclinio da fonti scritte e testimonianze grafiche del Seicento. L'altra grande impresa di Leone III, la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, permette invece all'autore di introdurre la questione del legame tra scelte figurative e dibattito teologico, sebbene la perdita del mosaico absidale non consenta a suo avviso di andare oltre la constatazione di un generico richiamo alle due nature di Cristo. Il restante mosaico dell'arco apre poi un interrogativo sulla continuità tra i mosaici di Leone III e Pasquale I, data per acquisita sulla scia degli studi di MATTHIAE e DAVIS-WEYER, basati essenzialmente su dati stilistici.² Per OSBORNE la tesi meriterebbe – a giusta ragione – un approfondimento con analisi tecniche dai ponteggi. Il capitolo si chiude con i numerosi donativi leoniani registrati dal Liber, che denotano le condizioni di prosperità del pontificato romano in apertura di secolo, complici il sostegno carolingio e gli sviluppi di un'economia patriarcale con il sistema delle *domuscultae*.

Nell'introdurre il terzo capitolo, l'autore mette da subito in evidenza l'estrazione sociale meno nobile del suo protagonista, Pasquale I (817–824), che cambierà rotta nella politica rispetto all'impero carolingio. Dell'alleato franco non vi è infatti traccia nei progetti decorativi promossi in modo frenetico nei suoi sette anni di pontificato, accomunati invece dalla sua stessa autopromozione – attraverso monogrammi e 'ritratti' a figura intera – che lo portano addirittura a inginocchiarsi, con la sua effigie, ai piedi della Vergine al centro dell'abside di Santa Maria in Domnica. Nucleo centrale del capitolo è la discussione della politica di Pasquale nei confronti delle re-

2. CÄCILIA DAVIS-WEYER, Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom. Richard Krautheimer zum siebzigsten Geburtstag in Verehrung gewidmet. Zeitschrift für Kunstgeschichte 29.2 (1966) pp. 111–132; GUGLIELMO MATTHIAE, Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Roma 1967.

lique del suburbio, che trova il suo *hapax* nel progetto di Santa Prassede. Sulla scia dei lavori degli ultimi anni,³ OSBORNE insiste sui limiti della tesi krautheimeriana di una “rinascenza carolingia” di stampo imperiale, spiegando la ripresa del modello di San Pietro in Vaticano in quanto *shrine* martiriale per eccellenza. Il profilo d’insieme della committenza pascaliana è completato da opere perdute e meno note come la cappella dei Santi Processo e Martiniano in San Pietro, ornata a mosaico e arricchita di tessuti, immagini in oro e argento dorato, nella quale si farà seppellire. Il capitolo si chiude con un *excursus* sui reliquiari, che esprimono la devozione del pontefice per la Vergine e denotano, in particolare la croce smaltata, la nuova direzione presa dalle tecniche artistiche medievali romane.

Nel quarto capitolo è raggruppata l’attività dei tre successivi pontefici: Eugenio II (824–827), Gregorio IV (827–844) e Sergio II (844–847), promotori di importanti iniziative artistiche, sebbene a un ritmo decisamente inferiore rispetto ai decenni precedenti. Un rallentamento collegato da OSBORNE allo scemare della lotta tra fazioni che aveva caratterizzato il primo quarto del secolo, e quindi al venire meno della necessità di imporsi a livello monumentale con manifesti visuali. La ricostruzione dell’attività di Eugenio è complicata da una lacuna nel *Liber*, ma fu certamente legata, almeno in parte, alla chiesa in cui aveva servito in precedenza, Santa Sabina. Alla sua committenza possono essere riferite recinzioni liturgiche ancora presenti nella basilica, che attestano della moltiplicazione di questo tipo di ‘barriere’ per rispondere agli sviluppi di una liturgia orchestrata in modo sempre più teatrale. Uno spazio maggiore è dato al pontificato di Gregorio IV, intervenuto a placare la situazione poco pacifica vissuta dai franchi, in un periodo teso anche sul fronte dei contatti con Bisanzio, dove imperversava la seconda ondata iconoclasta. Ad essa l’autore propone di ricondurre la scarsa attestazione in quegli anni di tessuti decorati, mentre la fondazione della cittadella fortificata di Gregoriopoli è vista come la spia di una situazione che si stava incrinando sul piano politico. Oltre al mosaico di San Marco, tra gli interventi di Gregorio IV OSBORNE si sofferma in particolare sullo spostamento e la ricontestualizzazione della tomba di Gregorio Magno in San Pietro e sulla riqualifica della chiesa di San Giorgio al Velabro, di cui sono state evidenziate di recente tracce della decorazione

3. VALENTINO PACE, La “felix culpa” di Richard Krautheimer. Roma, Santa Prassede e la “rinascenza carolingia”. In: FEDERICO GUIDOBALDI – ALESSANDRA GUIDOBALDI (a cura di), *Ecclesiae urbis. Atti del Congresso Internazionale di studi sulle chiese di Roma, IV–X secolo*, Roma, 4–10 settembre 2000, I. Roma 2002, pp. 65–72, seguito da GOODSON, op. cit. nota 1.

pittorica nella navata sinistra.⁴ Seppur noto solo attraverso le fonti, l'autore dà spazio a un altro intervento di Gregorio IV, quello di Santa Maria in Trastevere, che coniugò lavori alla struttura – come la realizzazione di una cripta per le reliquie dei pontefici di primo e secondo secolo Callisto e Cornelio e del martire Calepodio – e donativi di suppellettili liturgiche e tessuti con iconografie mariane. Risulta invece più sfuggente la fisionomia della committenza di Sergio II, anche in virtù dell'esistenza di due versioni della sua *Vita*. Degna di nota è ad ogni modo l'attenzione del pontefice per il Laterano, al quale fece numerosi donativi e che dotò di reliquie – forse le prime in assoluto deposte nella chiesa – nell'ambito di una riqualifica della zona dell'altare. *Patronage*, quello di Sergio II, mutilato anche dal fatto che il suo principale progetto edilizio – la ricostruzione della chiesa in cui era stato prete prima della sua elezione pontificia, San Martino ai Monti – rimase incompleto. La ripresa del progetto da parte del suo successore, Leone IV, è registrata dal *Liber* e confermata dall'iscrizione che accompagnava il perduto mosaico absidale.

Leone IV (847–855), il pontefice al quale è consacrato il sesto capitolo, apre una fase in cui la situazione del pontificato romano si incrina indiscutibilmente. Complici il declino dell'autorità carolingia sulla penisola e la minaccia araba, un'erosione dall'interno contribuisce allo sfrangiarsi del potere pontificio e all'arrivo di fazioni aristocratiche sulla scena cittadina. Entro questo quadro incerto, Leone promuove le ultime fondazioni papali del secolo di cui si ha notizia. Tra le principali vi è certamente la ricostruzione della 'sua' basilica, quella dei Santi Quattro Coronati, dotata di una cripta e ornata di pitture. L'aggiunta di una torre all'ingresso, con probabile funzione protettiva, potrebbe confermare l'insicurezza instauratasi in città, ribadita dalla fondazione di una nuova cittadella fortificata, Leopoli-Cencelle. Altra opera degna di rilievo è la fondazione di Santa Maria Nuova, che implicò l'abbandono, per motivi ad oggi non del tutto chiariti, della precedente chiesa mariana del Foro, Santa Maria Antiqua. La nuova chiesa venne decorata da un mosaico absidale, ritenuto da OSBORNE uno degli ultimi realizzati prima del generalizzato declino della tecnica. I donativi attestati durante il pontificato di Leone, che comprendono metalli e tessuti, ci parlano di una situazione finanziaria ancora favorevole nonché del ruolo politico attribuito a questi oggetti, decorati in alcuni casi da immagini del

4. MANUELA GIANANDREA, Gli affreschi altomedievali di San Giorgio al Velabro: una testimonianza pittorica quasi dimenticata. In: CHIARA CROCI – MANUELA GIANANDREA – IRENE QUADRI – SERENA ROMANO (a cura di), Una finestra su Roma altomedievale. Pitture e mosaici. Roma 2022, pp. 271–295.

papa e dell'imperatore. In questa congiuntura storica emergono committenze 'diverse', di natura non papale e caratterizzate come 'private', che si ritroveranno nel corso della seconda metà del secolo. Ne è un esempio la 'cappella' di San Clemente, di cui rimangono pitture sul lato destro della controfacciata, dove la presenza dell'immagine di Leone IV può essere intesa come un tributo al pontefice in carica da parte di un ignoto committente.

Nel settimo capitolo è raggruppata l'attività dei pontefici del terzo quarto del secolo, Benedetto III (855–858), Niccolò I (858–867) e Adriano II (867–872). Apertosi con la burrascosa successione a Leone IV, della quale il *Liber* offre un dettagliato resoconto, il periodo sarà caratterizzato da rinnovati contatti con Bisanzio e col mondo anglosassone – ai quali si può legare la circolazione di manufatti come le *gabatham saxiscam* – e dal ruolo sempre più marcato dell'aristocrazia nello spazio dell'Urbe. Il calo in termini di committenza pontificia su scala monumentale diventa sempre più evidente, ed è attestato sia dalla scarsità di testimonianze restanti che da notizie registrate dal *Liber*. Dell'episcopato di Adriano II l'autore non può dire molto in virtù dell'interruzione della sua vita; sono comunque ricordate pitture fatte realizzare nella basilica di Niccolò I nel patriarcato, a testimonianza di una committenza artistica pontificia in netto calo, ma non arrestatasi del tutto. Negli anni del pontificato di Adriano II OSBORNE colloca anche la decorazione dell'arcosolio della tomba all'estremità della navata destra di San Clemente, identificata con quella di Cirillo, convertitore degli slavi morto nell'869. L'opera, che permette all'autore un'apertura sulla presenza greca a Roma in quegli anni, attestata anche dalla cultura libraria, introduce un trend in cui la committenza papale avrà tendenza a essere rimpiazzata da iniziative di membri di quell'aristocrazia che andrà a caratterizzare per diversi decenni il volto culturale della città.

In questo contesto, non è forse un caso che il pontefice al quale è dedicato il successivo capitolo, Giovanni VIII (872–882), è il primo di cui manca una biografia nel *Liber Pontificalis*. La principale testimonianza artistica collocabile negli anni del suo pontificato, la decorazione pittorica del Tempio di Portuno, si deve infatti all'iniziativa di *Stephanus secundicerius*, ovvero un membro dell'amministrazione pontificia. Dall'affondo su questo edificio, noto anche come chiesa di Santa Maria de Secundicerio, OSBORNE ricava una delle tesi forti del libro. Contrariamente alla ricerca più recente sull'edificio che aveva identificato nel committente il secundicerio Stefano, attivo

negli anni finali del secolo,⁵ l'autore torna all'ipotesi, da lui stesso espressa in passato, secondo la quale lo Stefano in questione sarebbe un funzionario attestato nei primi anni del pontificato di Giovanni VIII. A conferma di questa lettura l'autore convoca un nuovo argomento, ovvero il collegamento con la tomba di Cirillo a San Clemente, realizzata a suo avviso da uno stesso *atelier* in virtù della presenza non solo di addentellati stilistici tra le due opere, ma specialmente di un motivo decorativo rosso su fondo bianco che si trova identico sul turbante del defunto ritratto a San Clemente e sul bordo del letto di Maria Egiziaca in una delle scene del ciclo pittorico del Tempio di Portuno.

“The last hurrah” prima che il secolo si incanali in una fase di declino, sebbene gli anni di Stefano V (885–891), con cui si apre l'ultimo capitolo, ci parlino comunque di una cultura che si manteneva ricca grazie all'impegno profuso nell'acquisizione di libri. I donativi attestati dimostrano inoltre una grande attenzione per i materiali preziosi e quindi la possibile implicazione della Roma del tempo nel rinnovamento tecnico attestato nell'Europa di quegli anni, ad esempio dalla diffusione dello smalto cloisonné. La seconda parte del capitolo è consacrata all'attività di papa Formoso (891–896), responsabile di un intervento sulla decorazione di San Pietro, di cui risulta tuttora difficile giudicare la natura e l'estensione, ma anche di un oratorio ricavato nel *Claudianum*, sul Celio, caratterizzato da un dipinto con una singolare iconografia – una conflazione della *traditio legis* e della *traditio clavium* – tradata da Ciampini.

Con la fine del nono capitolo, il lettore si trova tra le mani una storia ricca e stratificata, che raccoglie una bibliografia nell'insieme aggiornata – e non era evidente vista la vastità del soggetto – e che non si fonda soltanto su testimonianze monumentali. Grazie all'ampio ricorso a oreficeria e miniatura, il libro offre invece uno sguardo sinergico su oggetti pertinenti a tradizioni storiografiche distinte e rimaste in precedenza tendenzialmente separate. La storia che emerge, tuttavia, dipendendo in ampia misura dalle fonti scritte, ricalca la visione binaria del IX secolo evocata in apertura: a una prima metà del secolo in linea con la ‘rinascita’ del tempo di Leone III si contrappone il declino dei decenni successivi. Sin dalle prime righe dell'*Afterward* però OSBORNE previene ogni possibile critica in questo senso dichiarandosi conscio di essersi inserito nel *pattern* storiografico

5. GIULIO DEL BUONO, Giovanni VIII e le pitture di Santa Maria de Secundicerio a Roma. Realizzazione artistica di un progetto ecumenico. Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali IX.21 (2010) pp. 513–568.

più tradizionale, ma di aver presentato nella sua complessità un profilo che, al netto di ogni possibile rilettura, rimane bicefalo. Nella seconda parte del secolo compaiono infatti agenti esterni che influiscono negativamente sulla committenza artistica contribuendo a una flessione dovuta anche a ragioni pratiche. Roma disponeva ormai di chiese in abbondanza e in buono stato: la necessità di nuove fondazioni veniva meno. La conservazione, sia delle opere che delle fonti scritte, può aver contribuito a scavare il fossato tra la prima e la seconda parte del secolo, ma per OSBORNE la diffusione delle committenze ‘private’ rimane la spia di un papato gradualmente impoveritosi e quindi di un’arte che continuava a fiorire, ma in nuove forme. Le conclusioni generali di OSBORNE sono quindi condivisibili e mi sembrano potersi leggere entro l’impasse difficilmente sormontabile che caratterizza gli studi sulla cultura materiale e visuale dell’alto Medioevo in una città come Roma. Un contesto che, di fatto, non si può e non si deve sganciare dalla sua principale fonte, il *Liber Pontificalis*: schema di riferimento di qualsiasi studio, questo testo rischia tuttavia di diventare una gabbia capace di determinare e orientare la lettura dei fenomeni artistici. A OSBORNE va riconosciuto il merito di aver tentato di uscire da questa gabbia affrontando opere per le quali non è esplicitamente documentato un legame con un determinato pontificato, come le pitture che studi recenti hanno proposto di assegnare all’attività di Pasquale I (pp. 107–108) o i manoscritti che, per proposte di datazione e luogo di produzione/provenienza, oscillano intorno alla Roma del IX secolo (pp. 188–193, 227–234). Per la stessa struttura del libro, diacronica e ‘biografica’, il profilo d’insieme rimane tuttavia in ampia misura ‘papale’, anche di fronte all’introduzione di iniziative diverse come quelle di San Clemente e del Tempio di Portuno. L’impressione è che, quando mancano le informazioni del *Liber*, vengono a mancare anche le testimonianze artistiche. Questo è vero solo in parte, eppure rischia di far cadere in un circolo vizioso dove si tende a ricondurre opere di incerta datazione a pontificati che hanno prodotto opere importanti, ‘resistendo’ invece alla possibilità di collocare in periodi meno rappresentati, come la seconda metà e in particolare la fine del secolo nono, opere non incompatibili con quel tempo, come alcuni brani dell’atrio di Santa Maria Antiqua.⁶ Questa considerazione si lega alla stessa natura degli studi storico artistici, con forze e debolezze che nella Roma dell’alto Medioevo si palesano con particolare evidenza. La casualità conservativa, la presenza di opere

6. Su questo contesto si veda ora CHIARA CROCI – MANUELA GIANANDREA – IRENE QUADRI – SERENA ROMANO (a cura di), *Una finestra su Roma altomedievale. Gli spazi: atrio, facciata, navata centrale*. Roma 2024 (in corso di stampa).

malridotte, la coesistenza di linguaggi stilistici talora antitetici anche entro contesti vicini inducono un'oggettiva difficoltà nell'ordinare in modo diacronico le testimonianze visuali senza che le fonti scritte diventino prevaricanti. Da qui una storia che più che essere 'nell'arte' (*a history in art*) rimane di fatto una storia 'con' l'arte. Come andare oltre questo stato di cose, restituendo quindi alla cultura visuale e materiale un valore documentario pari a quello di altre fonti, è lo stesso OSBORNE a indicarlo, con aperture interdisciplinari e spunti di metodo. Il primo riguarda i limiti dello stile come strumento per datare e quindi, mi sento di aggiungere, per 'fare Storia'. OSBORNE evidenzia la problematicità del concetto di "double line-fold style" (pp. 78–79) e la scarsa consistenza dei confronti spesso chiamati in causa tra una serie di miniature che non permettono tuttavia di giungere a un profilo concreto dell'arte libraria a Roma nel secolo IX (pp. 188–193, 227–234). Una riflessione supportata dalla ricerca di elementi alternativi, non prettamente stilistici ma, per così dire, 'di maniera', per rintracciare identità di mani/cantieri, come quelli che hanno portato al collegamento tra la tomba di Cirillo e il Tempio di Portuno. Servirebbero indagini ulteriori per avvalorare un'ipotesi che chiarirebbe non poco la fisionomia della Roma della seconda metà del secolo. Di questo OSBORNE è cosciente e identifica una possibile pista nelle analisi tecniche. Va infatti riconosciuto all'autore il merito di aver considerato, dove possibile, lungo tutto il libro, gli studi tecnico-scientifici sui materiali musivi e pittorici, e gli elementi paleografici per i manoscritti. Tendenzialmente confinati a studi specifici, questi dati scientifici sono valorizzati da OSBORNE, che ne mostra dunque il potenziale apporto a una comprensione più globale dei fenomeni artistici e quindi alla scrittura della storia, che sia, aggiungo, dell'arte, in arte o con l'arte. Pur nel suo taglio di *survey*, che necessitava quindi contorni chiari e definiti, la forza di questo libro è a mio avviso quella di riuscire a proporsi come un'apertura. Verso il prossimo atto della narrazione, che sarà dedicato al X secolo, ma soprattutto verso l'approfondimento di segmenti problematici e complessi ancora in parte oscuri: è il caso di San Clemente, da dove la ricerca di OSBORNE è partita più di quarant'anni fa. A tal riguardo non si può che condividere il suo entusiasmo nell'affermare: "The excavations at the site still continue!" (nota 101, p. 149). Una libro che offre dunque una nuova spinta a una Roma altomedievale sempre aperta, nonostante i 'lavori in corso'.

Keywords

Rome; medieval history